

## **Micla Petrelli**

### **Visualità e lettura**

#### **Dinamiche psicologiche e percettive degli ambienti di lettura: dalla pagina stampata agli ipertesti visivi**

##### **1. “*Non si può leggere in due luci al contempo*” (*Marguerite Duras*)**

Credo sia potuto accadere ad ognuno di noi, almeno una volta, di essersi disposto alla lettura di qualche pagina di un libro pieno di promesse, all'aria aperta, in piena luce, e di non essere riuscito a leggere. Insomma, dinanzi ai ripetuti tentativi, alle riprese della frase, la pagina è sembrata ogni volta sfuggire alla presa, sottrarsi con ostinazione, e

le parole dileguarsi. Quello che doveva essere, almeno nelle intenzioni, un momento di riconciliazione della dimensione individuale e privata della lettura con la sua controparte naturale e sociale si è rivelata una irritante esperienza di disagio e di inadeguatezza. O meglio, di rifiuto: il libro pare ci respinga. A tal punto da chiederci chi sia responsabile di tale impossibilità di una lettura alla luce diffusa del sole. È la semplice deconcentrazione del lettore, la cui attenzione è stata momentaneamente di-

stolta da questioni più imminenti, che non consente di ragguagliare i caratteri tipografici della pagina intorno ad un percorso di senso, oppure è quell'autore, quella particolare scrittura – per un suo interno mal funzionamento o per la debolezza della sua presa – a far saltare i meccanismi che agguantano e in genere tengono magneticamente chi legge dentro le maglie di una storia, di un'atmosfera visiva o di un pensiero espresso?

Marguerite Duras intuisce le ragioni di tale fenomeno volgendo lo sguardo al proprio vissuto, e annota:

Raramente ho letto sulle spiagge o ai giardini. Non si può leggere in due luci al contempo, quella del giorno e quella del libro. Si legge alla luce elettrica, la camera in ombra, solo la pagina illuminata.<sup>1</sup>

Due luci, dunque, secondo Duras, paiono contendersi lo

stesso piano di riflessione che è la pagina di un libro. La “luce del giorno” illumina la pagina, ma indistintamente anche ciò che le sta dietro e intorno, è una luce indiscriminata, che si abbatte su tutto con la stessa indiscreta omogeneità, una luce solare che inghiotte ogni cosa, anche le zone d'ombra che i corpi pure proiettano. È una luce i cui raggi rimbalzano sulla superficie della pagina e la inceneriscono. C'è però una “luce del libro”, pare suggerire la scrittrice, più delicata e intima, che in tutto questo dispendio solare soccombe. È la luce che la pagina scritta promana, che si genera all'interno della relazione esclusiva tra lettore (lo sguardo del lettore) e caratteri tipografici, parole che paiono ora avere la concretezza di figure a rilievo, emergenze scultoree, piene, su uno sfondo, piano, a contrasto. Seppure abbia poco a che vedere con una luce descrivibile secondo parametri fisici, questa luce è pur sempre luce percepita, se è vero che riusciamo a leggere

anche in condizioni di illuminazione esterna assai sfavorevoli.

L'espressione "luce del libro" è qui, certo, adoperata per suggerire anche una dimensione interna alla parola, più legata alla sua capacità di emettere immagini, di sprigionare un significato visivo, immaginifico. Nel gioco di vuoti e pieni della pagina scritta si installerebbe un sistema di illuminazione dall'interno che consentirebbe a tutte le immagini in quanto tali di organizzarsi nello spazio psicologico del lettore. Ma la luce del libro è anche la luce elettrica che proietta un fascio proprio su quella pagina, lasciando la camera in ombra, un faro puntato sull'attore e che lo astrae dal resto, orientato a far esistere sulla scena esclusivamente ciò che deve essere visto. Ecco, questa è la luce alla quale si deve leggere: una luce particolare, che agisce mossa da una sorta di *principium individuationis*, che crea le condizioni per cui la pagina si accenda dall'interno, senza correre il rischio di venire polverizzata

o rimanere schiacciata sullo sfondo di una spiaggia o di un giardino. In questo scenario, proprio come nel teatro o nel museo, la realtà è la pagina (la scena, la tela), mentre la spiaggia o il giardino (l'edificio che ospita la rappresentazione, il muro su cui poggia la tela) sono l'irrealtà. E tra le due dimensioni non può che esserci una radicale discontinuità: "Dalla terra che calpestiamo alla terra dipinta non è possibile passare gradualmente", ci dice José Ortega y Gasset, cosicché

le tele dipinte sono buchi di idealità perforati nella muta realtà delle pareti, anguste imboccature di inverosimiglianza alle quali ci affacciamo attraverso la benefica finestra della cornice.<sup>2</sup>

Un altro scrittore, il nordamericano Paul Auster, descrive con straordinaria efficacia l'effetto nullificante sulle cose di una certa insistente luce solare:

[...] ne ha abbastanza del sole della Florida – che adesso, dopo lungo studio, ritiene più dannoso che utile per l’anima. Secondo lui è un sole machiavellico, un sole ipocrita, e la luce che irradia non illumina le cose, ma le oscura – accecandoti con il suo fulgore continuo, troppo intenso, che ti batte addosso con vampe di vaporosa umidità, destabilizzandoti con i suoi riflessi simili a miraggi e con le onde barbaglianti di nulla. È tutto brillii e luccichii, ma non reca sostanza, né tranquillità, né tregua.<sup>3</sup>

Ma oltre a certe condizioni, potremmo dire, ambientali, vi sono una serie di fattori che possono interdire la lettura “profonda e bianca”, come la definisce Marguerite Duras; tra di essi, la rapidità del gesto mentale, ad esempio, volto esclusivamente ad introdursi nel racconto e a raggiungere i suoi snodi decisivi, che porta a consumare il testo, a divorarlo con uno sguardo che scorre velocemente e scivola sulle parole lasciandoci ad esse indifferenti. Ecco, è que-

sta una lettura che ha quantomeno, per via negativa, il pregio di lasciar intuire l’esistenza di una lettura *altra*, la lettura “senza narrazione alcuna”, che intercetta la “pura scrittura” dell’autore. Scrive al proposito Duras:

Qualcosa era stato sacrificato alla lettura rapida che avevo fatto del libro (*Guerra e pace*), un’altra lettura. [...] Mi ero limitata alla lettura della storia riportata nel libro a spese di una lettura profonda e bianca, senza narrazione alcuna, quella della pura scrittura di Tolstoj. È come se avessi percepito, quel giorno e per sempre, che un libro è contenuto tra due strati sovrapposti di scrittura, lo strato leggibile che avevo letto durante quella giornata di viaggio e l’altro, al quale non si aveva accesso. Di quest’ultimo, illeggibile a ogni lettura, non si poteva che supporre l’esistenza nel corso di una distrazione dalla lettura letterale, come si guarda l’infanzia attraverso un bambino.<sup>4</sup>

Insomma, quello strato del libro che è rappresentato dalla scrittura di Tolstoj è attingibile solo a patto che la lettura non si limiti a percorrere lo strato più superficiale, letterale, della narrazione, che fatalmente ricopre quella scrittura “pura” di un manto di invisibilità. È certo, però, che se leggere una storia ci impedisce di osservare la materia della scrittura che la sostanzia, viceversa, pedinare lo scrittore fiutando i segni del suo passaggio e avvicinando la lente di ingrandimento sulle sue tracce “grafiche”, può cancellare definitivamente l'*imagerie* che questi ha inteso costruire. Allora, solo un istante di distrazione può introdurci, per via indiretta, in quell'intercapedine che è lo spazio esistente tra uno strato e l'altro della scrittura, strati sovrapposti ma non coincidenti, di cui il libro è fatto: anzi, pare che il libro risieda proprio in quegli interstizi rivelatori.

Ora, questa condizione paradossale che pervade ogni esperienza di lettura (quando il lettore risponde al richia-

mo a volte potente della narrazione pare essere destinato a dimenticare la scrittura, per converso, quando mette a fuoco la scrittura rischia di perdere inesorabilmente l'immagine esalata dal racconto), ci rimanda ad una antica diatriba che da sempre agita il mondo della letteratura. Si tratta della *querelle* tra coloro che sostengono le ragioni delle cose, dei significati, e coloro che riconoscono nella dimensione formale del linguaggio l'orizzonte praticabile dell'invenzione. Sono, da un lato, quelli che Jean Paulhan chiama i “terroristi”, identificati nei Romantici e nei Surrealisti, impegnati nella condanna delle parole e in una vera e propria proscrizione dei tropi, delle figure stilistiche, responsabili di corrodere e mortificare il libero slancio espressivo. Per costoro il linguaggio rappresenta un assillo, una minaccia. Dall'altro capo del filo, la Retorica, rappresentata da coloro che riconoscono alle parole, alle forme (allo strato dei significanti), ai fiori della retorica, la disponibilità a farsi luogo eccellente dell'espressione, e-

vento ed occasione di rigenerazione del linguaggio.<sup>5</sup> Ecco, Paulhan smaschera e mette sotto osservazione le oscillazioni e i motivi di ambiguità insiti in questo doppio registro della questione, fatta di posizioni solo in apparenza insanabilmente dialettiche ed oppostive. In realtà, osserva Renato Barilli sulla scorta di Paulhan:

Non c'è nulla di più "letterario" di ciò che parte col programma di bandire la letteratura. E lo si capisce: concepire una fiera crociata contro le parole, muovere con la preoccupazione costante di scartare quelle tra di esse che siano soltanto parole e non mordano sulle cose o sul "vis-suto", vuol dire attenersi fondamentalmente a un ordine di interessi linguistici. Non c'è modo migliore di consentire alle parole di dominare, se non quello di tenere gli occhi ansiosamente incollati su di loro [...]. Né del resto vale, all'estremo opposto, trascurare del tutto le parole e le forme per mirare solo al contenuto, sia questo d'ordine oggettivo come in un romanzo naturalista, o soggettivo

come in un'analisi psicologica o in una registrazione surrealista del profondo.<sup>6</sup>

In tal senso, i concetti di autenticità, originalità, innocenza, ai quali ricorriamo per metterci al riparo da quell'ipertrofia delle parole (il cliché ne è la massima esposizione) di cui il linguaggio pare essere sostanziato, non sono in fondo tra i luoghi comuni più consunti che conosciamo, nonché parole esse stesse?<sup>7</sup>

"Anche in tal caso", ci mostra Barilli,

le parole fanno spessore, affiorano secondo costruzioni banali e convenzionali. Lo possiamo sperimentare ogni giorno: crediamo di aver scritto un brano al colmo dell'ispirazione e in presa diretta sulle "cose stesse", ma nel rileggerlo lo troviamo tutto costellato di luoghi comuni.<sup>8</sup>

Innegabile, dunque, la natura vischiosa della parola: quan-

do pensiamo di andare verso la realtà, sperando nella presa diretta su di essa, incontriamo una coltre linguistica stratificata, via d'accesso alla sfera orteghiana dell'idealità o irrealtà. Così, per Barilli:

Al termine del Terrore, e anzi quando più si pigia su quel tasto, si ritrova invariabilmente la Retorica. Invano si è tentato di sollevare la pellicola linguistica per attingere una comunicazione diretta sulle cose e i sentimenti extralinguistici, per conseguire una trasparenza perfetta. Anzi, ogni tentativo in tal senso provoca una specie di vendetta da parte dello strato dei “significanti”, che in questi casi reagiscono diventando più densi e vischiosi del solito, quasi “facendo muro”. [...] La retorica a sua volta, quando francamente accettata, diviene quasi trasparente e lascia intravedere le “cose stesse”.<sup>9</sup>

Prendiamo l'esempio del cliché. Il cliché è quel luogo linguistico la cui forma verbale gode del vantaggio di passare

inosservata: tanto è usurata e abusata la sua veste esteriore da non fare più attrito alla percezione del lettore, da non rappresentare un punto di attenzione o di inciampo per essa. Ragion per cui il cliché è deputato ad essere un vero e proprio veicolo di espressione, e può a pieno titolo essere considerato, secondo Paulhan, una forma estensiva del linguaggio, “un dire con aggiunta di linguaggio”.<sup>10</sup> Dunque, ciò che questo tipo di interrogazione sul mistero del linguaggio rivela chiaramente è l'impossibilità di osservare il linguaggio stesso in maniera diretta, di coglierlo con un colpo d'occhio nella sua totalità, dato che nel momento in cui si adotta (inevitabilmente) una particolare angolazione dello sguardo su di esso (quella del terrore o della retorica), subito esso ci mostra l'altra faccia, pronta a reclamare le sue legittime ragioni.

\*\*\*

Tale ambiguità costitutiva della vita della letteratura e dei fenomeni linguistici in genere pare attraversare la condizione del lettore *tout court*, a partire dalla testimonianza di Marguerite Duras la quale riporta la nostra attenzione alle dinamiche psicologiche e percettive della lettura. Se la luce solare, totale e uniforme, finisce col bruciare gli oggetti visibili ed incenerire la pagina del libro che stiamo cercando di leggere, per così dire, *en plein air*, consentendoci, al limite, di intercettare il filo della narrazione e riducendo così la nostra lettura a questo, al contrario solo la luce orientata e circoscritta, nel buio della stanza, può rivelare pienamente la pagina, in ogni sua piega, traccia, figura. Ed è in questo tipo di habitat dello sguardo che può rendersi visibile la rete dinamica ed inestricabile dei rapporti tra scrittura, stile, forma, ciò che la parola scritta intesa come corpo tipografico porta su di sé (il regno della retorica innamorata delle cose) da un lato, e la vita interiore delle parole, l'orizzonte dell'espressione, del pensie-

ro, dell'immagine evanescente che esse emanano (il sogno iperletterario di quanti vivono nel terrore che gli apparati e le istituzioni della letteratura svuotino la pagina di interiorità, espressione, immagine), dall'altro. Il corpo sensibile e l'immagine immateriale, due falsi estranei in casa, che, quando si tratta di tracciare una fisionomia della parola, richiamano un'altra nota antinomia, che la psicologia cognitiva ha da tempo destituito di fondamento: scrivere e vedere, la prima relegata al regno delle attività intellettuali, la seconda intesa come presidio del gesto intuitivo.<sup>11</sup>

Ci piace interpellare l'esperienza della narrativa a testimonianza di un tipo particolare di esercizio della riflessione che muove i suoi passi sul terreno in cui la *langue* si fa *parole*, un terreno sul quale i presupposti teorici divengono arnesi inutilizzabili quando non reagiscono al contatto con le emergenze del fare scrittura. Ancora Paul Auster, dunque, da *L'invenzione della solitudine*:



Il fatto che un uomo potesse ricordare con simile precisione cose che aveva visto soltanto una volta e che non avevano avuto, se non per un fuggevole momento, alcuna importanza nella sua vita, colpì A. come un fatto soprannaturale. Capi che per Ponge non c'era differenza fra il lavoro di scrivere e quello di vedere. Poiché nessuna parola può venire scritta senza prima essere stata vista, e prima di trovare la strada fino alla pagina deve essere stata parte del corpo, una presenza fisica con cui si è vissuti proprio come viviamo con il nostro cuore, lo stomaco, il cervello. La memoria, quindi, non tanto come passato che racchiudiamo in noi, ma come prova del nostro vivere nel presente.<sup>12</sup>

La parola – il suo dilaniarsi *nella* narrazione, il suo ricomporsi *con la* narrazione – a detta dello scrittore che lavora e sperimenta sulla pagina i movimenti della memoria, è dunque cosa che appartiene al mondo del corpo, indistinguibile dalla nostra fisiologia, è presenza fisica, è

il presente di ogni storia, la “prova del nostro vivere nel presente”. Ogni parola scritta proviene da un bagno di visibilità (“Poiché nessuna parola può venire scritta senza prima essere stata vista”), è appartenuta alle cose visibili, ed ora, in quanto parola da leggere, può, nel presente, a sua volta, sprigionare immagini, rimettendo in circolo umori vitali e incontrando nuovamente corpi.

Corpo, immagine, sono dunque modi di esistenza della parola, sue dimensioni inestricabili, modi dell'apparire e della presenza. Cerchiamo l'immagine e ci imbattiamo nel corpo, abbiamo il corpo ed ecco che questo si trasfigura in immagine. Così come accade che la retorica, quando riconosciuta ed accettata, lasci apparire in filigrana le cose stesse, allo stesso modo, proprio quando pensiamo di poter andare verso la realtà, sperando nella presa diretta su di essa, incontriamo le forme del suo manifestarsi, e tra esse, il linguaggio.

Vischiosità, densità della parola, si diceva, che può inco-

minciare a dirci qualcosa proprio quando, a lungo e silenziosamente covata nei tempi della memoria e nei luoghi dell'esperienza sensibile, torna ad essere visibile, rendendo a sua volta visibile (leggibile e narrabile) il passato di ognuno. È per questo che Auster può scrivere, pensando al suo personaggio:

Mentre sta ricordando la sua infanzia essa gli zampilla nel presente in forma di scrittura. Forse è questo che intende quando scrive che "l'assenza di significato è il principio fondamentale."<sup>13</sup>

E ancora:

Se un uomo vuole essere davvero presente fra le cose che lo circondano, non deve pensare a se stesso, ma a quello che vede. Deve dimenticare se stesso per essere lì; e da questo oblio nasce il potere della memoria. È un modo di vivere la propria vita affinché nulla vada mai perduto.<sup>14</sup>

La memoria trarrebbe la propria linfa, il proprio potere, dall'oblio di sé stessi, dalla sospensione del significato, che è il principio fondamentale: la capacità di distogliere l'attenzione da sé ha dunque come contropartita la possibilità di diventare sguardo aperto sul mondo. E solo di qui, nel raggio di questo dilatatissimo cono ottico, il passato può tornare a essere adeguatamente illuminato e disporsi alla narrazione. E alle parole di Auster non può non far eco uno dei tanti luoghi proustiani in cui osserviamo da vicino gli scostamenti minimi dell'io mentre si disfa di sé al contatto con "un passato che si realizza dopo l'avvenire" e, solo grazie ad un simile rovesciamento, diviene, infine, "leggibile": "In amore non dobbiamo temere soltanto l'avvenire, come nella vita comune, ma anche il passato, che spesso per noi si realizza dopo l'avvenire, e non parlo unicamente del passato che veniamo a conoscere a cose fatte, ma di quello che abbiamo conservato da tempo in noi e che all'improvviso impariamo a leggere".<sup>15</sup>

## ***2. Inchiodati a guardare le parole***

Eppure la pagina è fatta, prima di tutto, per essere affidata allo sguardo, così da offrirsi di primo acchito all'osservatore come immagine. È come tale un oggetto sensibile, visivo. Perché possa venire assunta come pagina *fatta-per-la-lettura* necessita, come abbiamo visto, di particolari condizioni di spazio e di una luce localizzata; il lettore, a sua volta, deve trovarsi nella disponibilità a fare esperienza di una dimensione plurivoca del tempo: dall'andatura "distratta" di una lettura "letterale" che, per via negativa, può far risaltare la "scrittura pura" di Tolstoj, come suggerisce Duras, al passato proustiano che si realizza "dopo l'avvenire", e che è prova testimoniabile (leggibile) "del nostro vivere nel presente", come scrive Auster: il presente di ogni atto di lettura.

La pagina si presentifica dunque sotto forma di immagine (immagine tipografica, se pensiamo alla rivoluzione poe-

tica di Mallarmé) e, a sua volta, la scrittura in cui si incarna è incline a secernere, evocare, immagini: immagini in sequenza, sovrapposte, disorientate, poste in ordine gerarchico, paratattiche, distopiche, immagini veloci (la frase accelerata che rincorre l'azione), lente (la descrizione dettagliata di paesaggi, di figure, o la pausa attonita dei frammenti di un diario). Eppure solitamente l'esperienza della lettura viene assunta a modello di una conoscenza squisitamente verbale che a difficoltà si integra in quella che da tempo oramai chiamiamo "la nostra civiltà delle immagini". La più diffusa delle forme testuali assume oggi la dimensione della didascalia, che ha la funzione di segnalare e rinviare all'immagine divenuta, quest'ultima, del tutto autonoma nell'assorbire ampi spazi di significato. Nei rinvii ipertestuali della pagina elettronica, l'icona (a differenza dell'illustrazione nel libro classico, incastonata e in un certo senso incastrata dal testo) è "un attore con potere di azione", è un link che "funziona come un

verbo, come qualcosa che compie un'azione", che apre finestre e spinge fuori, esternalizza, nota Derrick de Kerckhove.<sup>16</sup> Pare, anzi, che la lettura dei testi verbali, lettura così detta alfabetica, sia prassi che disturba e intralcia le *performances* sempre più sofisticate richieste alla nostra percezione visiva dai supporti digitali interattivi. In qualche caso, tale prepotente dominio della sfera dell'immagine, "consacrato dalla *togetherness* globale",<sup>17</sup> ha prodotto la critica di quanti riconoscono il radicamento della civiltà occidentale nella centralità della logica discorsiva. Per George Steiner, il "ritrarsi della parola" a tutto vantaggio del dilatarsi dell'area d'azione dei linguaggi visivi e sonori è il sintomo più evidente della lacerazione dell'ordine classico del *logos*. Scrive Steiner già nel 1971:

La struttura classica del discorso e la centralità della parola sono legate sia a un sistema di valori gerarchico sia

al tropo della trascendenza, da cui prendono forma e a cui danno espressione. [...] La sintassi indoeuropea è specchio attivo degli schemi di ordine, di subordinazione gerarchica, di attività e passività, dominanti nella struttura della società occidentale. [...] Le differenziazioni di genere, le distinzioni temporali, le regole che governano la formazione suffissale e prefissale, le sinapsi e l'anatomia della grammatica: tutto questo è *figura*, al tempo stesso ostensiva e profondamente interiorizzata, dei rapporti tra i sessi, tra padrone e suddito, tra storia ufficiale e sogno utopistico, nella corrispondente comunità dei parlanti. [...] Dunque la copula tempo-morte del sistema classico di valori personali e filosofici è, per molti versi, sintattica, inerente a un'esistenza nel cui tessuto connettivo la lingua domina sovrana.<sup>18</sup>

Ora, l'intento distruttivo che pare alimenti questo movimento di negazione della parola ha come conseguenza la frantumazione di sistemi verbali che nel tempo hanno

dimostrato di esercitare un alto potere connettivo: questi sono stati infatti in grado di performare una serie di valori a cui dobbiamo la tenuta dei legami di identità e coesione sociale. Così, se è vero che, per Steiner, le parole “sono corrose dalle false speranze e dalle bugie a cui hanno dato voce”,<sup>19</sup> se è terribilmente vero che le parole, anche nella forma alta della poesia e della letteratura, hanno potuto assistere splendide, inerti, mute, ai genocidi e al dispiegarsi degli orrori del Novecento, lasciando che nei campi di concentramento il male radicale si organizzasse in un logicissimo e insensato sistema di produzione della morte, se tutto ciò è, infine, eredità della quale non ci si può disfare, è pur vero che “negando la parola a qualcuno lo si svuota della sua umanità. Lo si lascia nudo e assurdo”.<sup>20</sup>

La posizione steineriana guarda a ragione con sgomento agli assetti della “post” o “subcultura” a cui la civiltà occidentale è pervenuta. Ad uno sguardo di questo tipo, la nostra epoca sembra congedarsi da quel “discorso parlato,

ricordato, scritto” che pure “costituisce la spina dorsale della coscienza”,<sup>21</sup> smarrendo in tal modo la verbalità propria delle nostre origini ebraico-greche. Ma, così facendo, pur non sottovalutando l'importanza che assume in una simile posizione l'attenzione alle strutture percettive che fondano il rapporto di ogni soggettività con il mondo, Steiner perviene alla segmentazione della sfera culturale in due polarità antagoniste, quella verbale-umanistica (che umanizza) e quella non verbale (visiva, uditiva)-tecnoscientifica (che disumanizza), e crea così una frattura riduttiva lì dove la psicologia della percezione da tempo legge implicazioni e relazioni funzionali. Così facendo, all'analista ed interprete dei fenomeni della cultura finiscono con lo sfuggire gli aspetti interni alla vita generativa della parola: il funzionamento della lingua da “schema” o “sistema” profondo della vita spirituale dei popoli non può non passare attraverso il riconoscimento del suo essere potere di trasformazione in altro da sé, ge-

neratore di immagini capaci anche di incrinare l'ordine e modificare le gerarchie normative che quello schema produce. A sua volta, la dimensione visiva a cui molte delle forme comunicative si affidano non può univocamente essere ricondotta alle categorie di instabilità, impermanenza, a-logica dispersione di significati, ed essere di conseguenza rapidamente additata quale responsabile del depauperamento culturale e, con esso, della crisi dell'umanesimo occidentale. Rimane il fatto che, per Steiner, l'espressione memorabile di Paul Eluard, "le dur désir de durer", ci parla di un desiderio, a fondamento del pensiero classico e della civiltà del *logos* - dunque lontanissimo dal rischio di "volatilità" a cui l'immagine, al contrario, sarebbe sottoposta - che ha funzionato per secoli da molla ideale per la creazione artistica e intellettuale.<sup>22</sup> Ma da cosa deriva tale innegabile mortificazione della funzione della lettura nel sistema dell'attuale cultura visiva quale è il fondamento della discriminazione che essa

subisce rispetto alla crescita di valore tecnologico che la sperimentazione sull'immagine sta conoscendo? Il libro elettronico, sorta di supporto visivo dinamico a "n" dimensioni, può davvero rovesciare le sorti del libro tradizionale, ridefinire fisionomia e funzione della parola?

La questione è che domande così poste, così frequentemente poste, partono appesantite da troppe risposte già implicitamente in esse contenute. Dinanzi a questi interrogativi in modi diversi già compromessi, vale la pena ripartire da Marguerite Duras:

Ripenso a quell'amico che non può leggere libri. Dice: per me, perché un pugnale luccichi nell'ombra, accanto a una donna addormentata, bisogna che veda e il pugnale e la donna.<sup>23</sup>

Qui si ricerca la giustificazione alla "impossibilità di leggere libri" all'interno dei rapporti tra struttura interna

dell'immagine e percezione della stessa, rapporti e dinamiche psicologiche che le forme verbali sintattiche non riescono immediatamente a riprodurre. La simultaneità nella quale oggetti, uomini, azioni, appaiono nella rappresentazione visiva non è data alla scrittura: questa si avvale di unità discrete, le parole (i sintagmi, i fonemi), che conoscono un numero limitato di possibilità combinatorie, possibilità generalmente regolate da un principio spazio-temporale di tipo sequenziale. Il *pattern* visivo che la pagina scritta produce è, come noto, di tipo lineare, rinvia al modello tipografico, meccanomorfo, gutemberghiano. L'immaginario che essa evoca è l'effetto indiretto di una riconfigurazione visiva operata dal lettore, indotta da una serie di segnali deittici che la scrittura, narrativa, poetica, semplicemente comunicativa, attraverso particolari operazioni linguistiche e retoriche, riesce ad attivare.

È interessante notare come persino il cinema, linguaggio audio-visivo per eccellenza, tra le arti quella che per Mau-

rice Merleau-Ponty meglio riesce a riprodurre il sistema naturale della percezione ("il film non si pensa, ma si percepisce"), attinga comunemente a sistemi di codifica tipici della comunicazione verbale.<sup>24</sup> Il montaggio analitico, drammatico, quello che il teorico della *Nouvelle Vague* André Bazin chiama *découpage* cinematografico, segmenta il *continuum* visivo per poi ricostruire ed associare le sequenze assecondando esigenze di continuità narrativa.<sup>25</sup> È vero che oggi non si praticano più né il montaggio delle attrazioni né il montaggio accelerato o parallelo, modalità che rispondevano a particolari scelte stilistiche all'interno di precisi dettati poetici ed ideologici (quelli del cinema sovietico degli anni Venti, ma anche dell'espressionismo tedesco). Gli effetti di tali tecniche di montaggio che articolano le unità di immagine secondo principi del tutto simili a quelli che presiedono alla costruzione delle forme retoriche verbali (la metafora, la sineddoche, la metonimia, ad esempio), sono oggi divenuti

per noi spettatori quasi “illeggibili”. Rimane il fatto che, anche quando il cinema a vocazione realista ricorre al piano sequenza in profondità di campo per restituire alla struttura delle immagini il senso della durata, la continuità spazio-temporale e con essa l’ambiguità propria del sistema percettivo snaturata dal *découpage* analitico, è pur sempre quest’ultimo il sistema sintattico che regola e fornisce l’architettura complessiva alla diegesi visiva cinematografica. Scrive al proposito Bazin, riferendosi al capolavoro di Orson Welles, *Citizen Kane*:

In altri termini, il piano sequenza in profondità di campo del regista moderno non rinuncia al montaggio – come potrebbe farlo senza tornare ad un balbettio primitivo? – ma lo integra alla propria plasticità.<sup>26</sup>

Da questa integrazione di “plasticità” e organizzazione sequenziale delle immagini nel tempo ottenuta secondo i

procedimenti del montaggio si produrrebbe il senso del film. Senso che è dunque da ricercarsi all’interno di questa *forma* “particolarmente adatta”, scrive Merleau-Ponty, “a far apparire l’unione di spirito e corpo, di spirito e mondo”:

Il senso di un film è incorporato al suo ritmo come il senso di un gesto è immediatamente leggibile nel gesto, e il film non vuol dire nient’altro che se stesso.<sup>27</sup>

Ma questo paradosso che insidia vitalmente il linguaggio cinematografico, ovvero il suo essere, secondo la teoria baziniana, ontologicamente realista e nel contempo, in quanto risultato di un lavoro filmico, *rappresentazione* della realtà, può produrre esiti ben diversi se riportato all’atto di leggere un libro. Gesto che, come si è visto, è reso possibile dalla adesione tra realtà della pagina e irrealtà del mondo che essa rappresenta, dal loro immotivato



appartenersi. Ciò che può accadere è infatti che il senso di una pagina non si renda più immediatamente leggibile nel corpo della parola, nel ritmo della frase, insomma che il senso si disincarni irrimediabilmente dal segno. Ne può derivare una sorta di esperienza di interdizione al libro e alla lettura, un corto circuito che si tradurrebbe nella “impossibilità assoluta di leggere”, quale ci viene testimoniata dall’amico di Marguerite Duras e riportata più analiticamente dalla scrittrice in questi termini:

Quello che si produce quando apre un libro e si accinge a leggerlo, lui lo traduce con queste parole: *impossibilità assoluta di leggere*. Impossibilità di risalire verso il senso delle parole? No, piuttosto impossibilità di passare attraverso i caratteri a stampa per trovare il senso che si è voluto mettere nella frase, nelle parole. Detto altrimenti, impossibilità di passare attraverso la stampa di un libro per leggerlo? Dice che forse è questo ma è così forte,

l’interdizione è così forte che lui non riesce ad esprimerla. È per così dire messo alla porta dal libro, dalla lettura.<sup>28</sup>

“Impossibilità di passare attraverso la stampa di un libro per leggerlo”: i caratteri tipografici, la stampa, rappresenterebbero non un agile *medium* di trasmissione, bensì un ostacolo, uno sbarramento al passaggio del “senso che si è voluto mettere nella frase”. Inchiodati a guardare le parole – il loro corpo visibile – ci troveremmo, insomma, al cospetto della dismissione del valore simbolico della scrittura. La concretezza del segno grafico, la figura della parola, l’immagine della frase e la sua risonanza orale (del tutto interiore o esteriormente espressa), scioglierebbero dunque il patto di solidarietà con l’intenzione di significare che pure li abita. Stando così le cose, la stampa di un libro, in ogni caso, comporterebbe il tradimento delle intenzioni di senso lì depositate dal suo autore, quando non

addirittura l'ostruzione al passaggio dei movimenti di pensiero da cui ogni atto di scrittura è attraversato.

Da Michel Butor, dalla sua riflessione sulle parole nella pittura, sappiamo che la responsabilità di tale interdizione alla lettura è da attribuire alla stampa, al carattere meccanico e alla natura tecnica della riproducibilità della scrittura che renderebbe lo "scrittore originario" irrecuperabile:

Ma, nello stampato, ciò che leggiamo è separato dallo scrittore originario da ogni sorta di intermediari meccanici, non è più una mano che ha tracciato quelle lettere; impossibile dunque che la simbolica della scrittura si sviluppi nello stesso modo.<sup>29</sup>

Non solo. La scomparsa dello scrittore originario, o meglio il disparire delle tracce del suo intervento sulla pagina dietro l'anonimato del carattere a stampa, avrebbe

come effetto immediato il disinnescarsi delle dinamiche simboliche della scrittura del cui sviluppo la reperibilità dello scrittore rappresenterebbe, in un certo senso, la garanzia. La ricerca di un universo scritto dentro la pittura (ma anche in tutto ciò che la precede e la accompagna nella fruizione) conduce così Butor a considerare la parola un oggetto visibile dotato di qualità formali talmente regolari e potenti da costituire veri e propri vettori percettivi.

Se nelle pitture le parole attirano con tanta forza la nostra attenzione, non è solo perché le riconosciamo, e abbiamo l'impressione che ci si rivolga a noi; è anche perché le lettere, per poter trascrivere la parola, devono costituire un sistema di elementi formali notevolmente differenziati, così come le sonorità di una lingua devono essere articolate le une in rapporto alle altre prima di potersi coniugare in un discorso. L'alfabeto costituisce un insieme di fi-

gure le cui combinazioni formeranno sempre delle forme forti.<sup>30</sup>

Quando, ad esempio, mi trovo di fronte ad una lingua sconosciuta, ad una lingua straniera, o fatta di caratteri estranei al mio alfabeto,

il mio sguardo è fuori strada, [...] [quella lingua] costituisce quasi una zona di smarrimento, e per me il senso di smarrimento sarà tanto maggiore quanto più sarò informato della pluralità delle scritture.<sup>31</sup>

Ecco che allora lo scrittore sarà portato a rivolgere la propria attenzione alle proprietà plastiche, segniche, della parola, al punto da inventare una scrittura apertamente nuova, straniera per tutti, “il che gli permetterà di introdurre nel quadro una zona di disorientamento decisamente controllata”.<sup>32</sup> Come Kandinskij, costoro “dipingono

ranno il fatto di non saper leggere, dunque il potere magico della scrittura per l’analfabeta”.<sup>33</sup>

Il verificarsi della caduta della funzione simbolica della lingua in simili circostanze in realtà nasconde un antico pregiudizio: ovvero l’idea (terrorizzante, come si è visto, per usare un’espressione cara a Jean Paulhan) che, servendoci il linguaggio per manifestare i nostri pensieri, lo scrittore sia in grado di realizzare la piena coincidenza di linguaggio e pensiero, al punto da far svanire il segno davanti al senso di sua appartenenza. Lo scenario estremo che si figurerebbe sarebbe così quello di una comunicazione del tutto affrancata dal linguaggio, un dire silenzioso in cui “il pensiero non incontrerebbe mai altro che pensieri”.<sup>34</sup> A Merleau-Ponty il merito di aver chiarito, invece, il carattere indiretto e allusivo del linguaggio, quanto la possibilità di produrre senso sia legata alla sua natura diacritica: il senso non starebbe *nel* segno (“dire non è mettere una parola sotto ogni pensiero”), esso è

semmai “il movimento totale della parola – ecco perché il nostro pensiero è sparso nel linguaggio”,<sup>35</sup> nasce al margine dei segni, *tra* i segni, negli spazi della loro assenza, dalle loro connessioni laterali. Il linguaggio, insomma, in quanto attività di articolazione e di differenziazione, è un evento percettivo e come tale si comporta da oggetto del mondo visibile, da *gestalt*. Il significato è infatti trascendente rispetto al significante almeno quanto lo è un ritratto o un paesaggio di Matisse rispetto ai tratti o alle macchie di colore che uno sguardo ravvicinato coglie quando si rivolge ad un luogo particolare della tela. Per Merleau-Ponty,

Matisse, situato in un tempo e in una visione dell'uomo, ha guardato l'insieme aperto della tela cominciata, e ha portato il pennello sul tracciato che lo chiamava perché il quadro fosse infine ciò che era in via di divenire.

Allo stesso modo

la parola va a tastoni intorno a una intenzione di significare che non si regola su un testo, e che appunto lo sta scrivendo.<sup>36</sup>

E allora, alla luce di questi rilievi fenomenologici, rimettiamoci all'ascolto delle parole di Duras: “impossibilità di passare attraverso i caratteri a stampa per trovare il senso che si è voluto mettere nella frase, nelle parole” fino ad essere messo, il lettore, “alla porta dal libro, dalla lettura”. Innanzitutto qui si dismette il carattere visivo dell'atto della lettura, viene messo fuori gioco in partenza un orizzonte unitario, di insieme, nel quale le parole sono certamente segni ma anche figure tra altre figure su sfondi, sono l'esito di un processo mutevole di segmentazione e ri-configurazione di campi gestaltici, mosso da una “intenzione di significare” soggetta a continui aggiustamenti. In

secondo luogo, a tale svuotamento della dimensione sensibile, umana, percettiva della lettura, consegue l'irrigidimento dell'idea per cui quel senso che sarebbe già stato definitivamente depositato nelle parole ("trovare il senso che si è voluto mettere nella frase, nelle parole"), diviene irrecuperabile. I caratteri a stampa ricevuti sono ora segni stranianti, che non dicono nulla, che hanno sciolto il patto di solidarietà che aveva consentito all'autore di avviare tramite essi una qualche forma di comunicazione: anche di prefigurarsi un lettore e le sue mosse. La controparte di un autore forte e volontaristicamente orientato a mettere segni sopra pensieri è inevitabilmente un lettore debole, che riceve segni che non rinviano più a quei pensieri, segni portati a picco sul fondo dal peso del loro corpo tipografico, sganciati da qualsiasi relazione, motivata o immotivata che sia, con la possibilità di significare. Ma tale interruzione del circuito scrittura-lettura è proprio ciò che può accadere quando,

da lettori, ci si aspetta di ritrovare immediatamente sotto ogni segno un pensiero, magari lo stesso che l'autore ha inteso assegnargli, quando si smarrisce l'orizzonte visibile entro il quale una pagina abita (orizzonte che può essere bruciato dal "sistema di illuminazione" sbagliato), quando tra i segni grafici delle parole non si scorgono più spazi di risonanza, relazioni, aperture dell'immaginario, ulteriori figure. Con un finale inappellabile: la lettura, il libro che mette alla porta il suo lettore.

### ***3. Oltre la pagina: il display e la luce segreta del libro.***

Tornando alla riflessione di Marguerite Duras sulla "impossibilità di leggere", dovremmo dedurre che al segno grafico in cui la scrittura si incarna, quando stampato, mancherebbe la capacità di attivare il dispositivo di sim-

bolizzazione. Nel linguaggio della psicologia, ciò si traduce prima di tutto nella caduta di quella relazione empatica tra la pagina e il suo lettore che favorisce e fa in modo che si inneschi l'attività simbolizzante. Senza soffermarci sulle molte autorevoli definizioni che sono state sinora prodotte della nozione di empatia,<sup>37</sup> assumiamo qui la declinazione di empatia come "proiezione imitativa", nei termini in cui è stata messa a punto dalla neurofisiologia: si tratterebbe di un procedimento proiettivo, appannaggio dei fenomeni visivi, riconducibile all'oramai noto sistema *mirror*.<sup>38</sup> Sappiamo dalle ricerche di Giacomo Rizzolatti dell'esistenza di neuroni specchio attivi nella comprensione delle azioni degli altri e delle intenzioni che vi stanno dietro. Sono neuroni motori, con caratteristiche di attivazione diretta e pre-riflessiva, capaci di produrre in noi delle rappresentazioni motorie corrispondenti agli atti altrui, atti recepiti attraverso l'osservazione e dunque affidati ad informazioni visive. Secondo Rizzolatti:

Pur coinvolgendo aree e circuiti corticali diversi, le nostre percezioni degli atti e delle reazioni emotive altrui appaiono accomunate da un meccanismo specchio che consente al nostro cervello di riconoscere immediatamente quanto vediamo, sentiamo, immaginiamo fare da altri, poiché innesca le stesse strutture neurali (rispettivamente, motorie o visceromotorie) responsabili delle nostre azioni o delle nostre emozioni.<sup>39</sup>

Tuttavia gli studi sul meccanismo specchio nelle reazioni emotive primarie (paura, rabbia, disgusto, dolore, gioia) mostrano che le medesime "risonanze" si producono anche in assenza dell'informazione visiva, quando cioè le aree sensoriali sollecitate sono, ad esempio, quella olfattiva o uditiva. Dagli studi condotti da Christian Keysers apprendiamo anche che la regione anteriore dell'insula si attiva sia quando a un soggetto viene mostrata (tramite video, ad esempio) una situazione visiva atta a provocare

disgusto, sia quando gli si sottopone la lettura di un testo che inscena una situazione del tutto simile. Più precisamente Keysers rileva che quando vediamo un film o leggiamo un racconto attiviamo le medesime rappresentazioni corporee. E ciò accade perché, in entrambi i casi, pur dinnanzi a sollecitazioni percettive diverse, si producono in noi attraverso una proiezione empatica le medesime sensazioni che il protagonista del racconto o del film stanno provando.<sup>40</sup>

Se vogliamo dunque riferirci agli esiti delle ricerche condotte nell'ambito delle neuroscienze, pare che la lettura di un testo scritto a stampa non patisca alcuna riduzione o inibizione – quanto meno per ciò che attiene agli effetti di risonanza emotiva delle sensazioni indagate – rispetto alla percezione di una smorfia o di un gesto di disgusto, o di paura, direttamente manifestate o riprodotte visivamente. Avvertire determinate sensazioni provate da altri “come se fossi io” a viverle in prima persona non è privilegio del-

la comunicazione puramente visiva. È questo ciò che la ricerca neurofisiologica, attraverso l'individuazione della sede organica e funzionale di determinati processi, sembra poterci dire.<sup>41</sup>

Ma che la scrittura, nell'esperienza del lettore, non viva una vita semplicemente indebolita dall'immagine o resa da essa inefficace, è cosa che da tempo le scienze umane hanno da più fronti richiamato all'attenzione. Michel Butor, ad esempio, ci ha mostrato gli effetti che immagine e parola esercitano l'una sull'altra osservando il funzionamento dell'arte del rebus e dei quadri-rebus. Il rebus rappresenta un sistema di relazioni di senso, uno spazio unitario in cui la frase, la parola, o la lettera, e l'oggetto visivo, interagendo, sono in grado di operare delle vere e proprie torsioni sui significati individuali e sui destini originari di ciascuno di essi. Il fatto che nel rebus le parole (o i frammenti di parole) vengano trattate esattamente come gli oggetti visivi che le accompagnano, fa sì che in queste

esplosa “il carattere di figura, di rappresentazione”, la qual cosa ci “obbliga a cominciare un’interpretazione, una lettura nei loro confronti”.<sup>42</sup> L’oggetto verbale diviene allora parola, leggibile e traducibile nella nostra lingua, proprio grazie alla prossimità dell’oggetto visivo. Possiamo quasi dire che a contatto con una icona, la parola non è portata a diventare qualcosa d’altro, semmai diventa *più* se stessa. Mentre, al contrario, quando l’oggetto rappresentato si colloca nella riga, allineato da sinistra verso destra, accade che “venga assorbito nel movimento della frase, anche se questa non è ancora identificata”.<sup>43</sup> La tensione orizzontale e l’orientamento sequenziale, naturali dimensioni del mondo della verbalità, esercitano così il loro magnetismo su tutto ciò che precede o segue la comparsa di una parola.

Ma l’immagine può espandere il proprio effetto ben oltre i confini degli oggetti e provocare il rovesciamento del senso complessivo della pagina (o del quadro). Butor richia-

ma, a tal proposito, una pagina di uno dei numeri di “*Révolution surréaliste*” in cui una serie di ritratti - del tipo della foto-tessera - di appartenenti al gruppo con gli occhi chiusi come immersi in un sonno profondo incornicia la riproduzione di un quadro di Magritte sulla quale leggiamo la frase “non vedo la donna nuda nascosta nella foresta”.<sup>44</sup> In questa iscrizione tutte le parole appaiono scritte, in corsivo, tranne l’espressione “donna nuda”, al posto della quale campeggia un’immagine di donna nuda. Accade qui, ci suggerisce Butor, che “ciò che vedo, infatti, è appunto la donna nuda, non la foresta che dovrebbe nascondermela”.<sup>45</sup> L’intera iscrizione è stata rivestita dall’immagine che si è dilatata, si è espansa fino a neutralizzare e ribaltare il senso della frase, depotenziando quella che abbiamo prima definito la forza generativa delle parole (“non vedo”, “nascosta nella foresta”), la loro forza di generare immagini.

Ne risulta rovesciato il senso generale del quadro:



questa volta tutto il quadro è una sola iscrizione e l'intera iscrizione è immagine. [...] Se la parola sostituita da un'immagine fosse stata "foresta", sarebbe stato normale non distinguervi affatto la donna nascosta.<sup>46</sup>

La sua nudità ha reso invisibile, trasparente la foresta, divenuta semmai la foresta di sogno, "quella dove tutti i surrealisti circostanti stanno errando nel sonno".<sup>47</sup>

Dunque, a cosa ricondurre quel primato assoluto dell'immagine e dunque delle attività percettive ad essa collegate che il Novecento ha celebrato, primato più volte confermato e sostenuto dalle più recenti applicazioni tecnologiche multimediali al libro, o meglio, a quella che potremmo definire la funzione "lettura"? Se la psicologia che studia i processi cognitivi e le loro implicazioni nella relazione interpersonale, sociale, per un verso, e le scienze umane per l'altro, ci mostrano l'alto potere empatico della

comunicazione affidata a sistemi non esclusivamente visivi, perché continuiamo a sostenere la natura prettamente ottica, astratta, della semiosfera?

In effetti gli strumenti della tecnologia, dalla simulazione virtuale alla *net technology*, sembrano indirizzarsi alla sfera visuale, a tal punto da generare in noi la sensazione di vivere in un universo insostanziale in cui l'immagine che diventiamo, sganciata da ogni supporto, pare sospingerci verso spazi virtuali. Dunque, se da un lato il corpo segnico della parola sembra essere insidiato dalla pervasività eterea dell'immagine che non solo affianca, integra il testo, ma spesso lo relega al ruolo di appendice, di glossa, indebolendone la capacità di farsi orizzonte per i significati, dall'altro si continuano a sperimentare e creare ambienti di lettura su schermo digitale il più possibile simili a quelli propri del libro stampato e paginato. In buona sostanza, mentre si lavora per espandere lo spazio e le dimensioni dell'immagine rispetto al testo, al contempo si

perfezionano le condizioni di visibilità della parola stessa nelle sue qualità di parola stampata.

Se osserviamo più da vicino il funzionamento del libro elettronico e la sua evoluzione, noteremo con chiarezza che il percorso della ricerca tecnologica digitale applicata all'e-book va appunto nella direzione della creazione di interfacce di lettura sempre più simili a quelle del libro cartaceo. Meglio ancora, il grado di perfezionamento di tali strumenti di lettura si misura sulla capacità che essi dimostrano di attivazione di modalità ergonomiche e percettive tarate sul modello del libro tradizionale. Tra le numerose definizioni di e-book, questa, nella sua semplicità, mi pare in tal senso emblematica: l'e-book è "un oggetto digitale che costituisce la rappresentazione elettronica di un libro".<sup>48</sup> Si evoca dunque l'idea di "rappresentazione" di una realtà che si fonda su un principio analogico (il libro di carta) per identificare profilo e funzioni di un oggetto di tutt'altra natura, il libro digitale, per

l'appunto. Certo, si dirà, l'e-book rivoluziona il mondo dei testi e della lettura su carta in maniera inequivocabile. In questi dispositivi le parole si muovono, i testi scorrono, orizzontalmente, verticalmente, liberandosi anarchicamente dalla griglia impaginata. Su un unico supporto/schermo possono apparire milioni di libri. Ciascuno di essi, poi, può diventare strumento dalle possibilità espressive molteplici, luogo mobile dell'integrazione di nuovi codici comunicativi: ipertestuali, interattivi e multimediali.

Da ciò la paura, scrive Gino Roncaglia,

di un libro mutante, ibrido, nel quale il primato della parola scritta cede alle lusinghe della multimedialità, suoni e immagini affiancano il testo e lo trasformano in didascalìa, l'uso estensivo della forma ipertestuale spezza e decostruisce il ritmo lineare della narrazione e del ragionamento.<sup>49</sup>

Paura dalla quale ci si libera solo ammettendo l'irriducibilità dell'e-book, oggetto informativo digitale che assume ed assumerà forme sempre nuove, alla categoria del libro a stampa basato sulla testualità scritta, da esso intrinsecamente diverso e, in ogni caso, non destinato a sostituirlo.

Quanto, poi, alla interruzione della linearità logica e narrativa che l'ipertesto visivo innestato sul testo verbale può causare, ecco, questo è proprio quanto, al contrario, potrebbe riportare l'amico della Duras, messo alla porta dal libro, a riconciliarsi con l'esperienza della lettura ("per me, perché un pugnale luccichi nell'ombra, accanto a una donna addormentata, bisogna che veda e il pugnale e la donna"). Se ancor più o ancor prima che soffermarmi a *leggere* la descrizione di un pugnale che luccica nell'ombra, posso *vedere* il pugnale insieme alla donna, ecco che la lettura si fa, da questo punto di vista, esperienza vivificante. Il racconto visivamente offerto

dall'ipertesto (un'immagine, un film) in questo caso ci riporta al testo – al quale si integra – dispensandoci però da una lettura "letterale", volta solo a cercare gli snodi (già acquisiti) delle vicende di *Guerra e pace*. Ci sentiremo semmai liberi, in tal caso, di orientare la nostra attenzione verso qualcosa di simile a quella lettura "profonda e bianca" di cui parlava Marguerite Duras, una lettura "senza narrazione alcuna", rivolta ad intercettare "la pura scrittura di Tolstoj" (a partire dalla traccia grafica sino a giungere all'adesione empatica). Un modo della lettura che, però, se mi fa accedere a quello strato della scrittura di Tolstoj altrimenti "illeggibile", allo stesso tempo produce inevitabilmente, come si è detto, l'effetto contrario: la perdita di ogni immagine che la parola narrata possa evocare. L'immagine manifesta, inequivocabile, rivelata dall'ipertesto, finisce così per neutralizzare l'immagine latente, o meglio, per compromettere la possibilità che questa, attraverso i percorsi della lettura, possa generarsi.

L'immagine esposta e dichiarata sullo schermo, anche se attivata attraverso una stringa verbale, determina l'indebolimento della parola, soprattutto quando questa è una parola che, come scrive Italo Calvino, vuole collegare "la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto". Altra cosa è

il potere di mettere a fuoco ad occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare* per immagini.<sup>50</sup>

De Kerckhove ha legato il modificarsi delle relazioni tra lettura e immaginazione al passaggio, verificatosi nell'era elettronica, dalla lettura privata alla lettura che lui chiama connettiva (più che collettiva). Se la lettura privata, la lettura del libro, nasce per creare l'individuo, silenziando il linguaggio, interiorizzando il pensiero, rinchiudendo il

lettore in una sorta di bolla anecoica, la lettura dello schermo rovescia l'orientamento del lettore verso l'oggetto della scrittura: è una lettura che esternalizza, fa uscire fuori, è sempre semi-pubblica.<sup>51</sup> Se la lettura solitaria della pagina ci porta ad interiorizzare le parole per scambiarle con l'immaginario, far uscire la lettura sullo schermo, trasformando le parole in oggetto, cambia l'immaginario. La stessa costruzione del senso avverrebbe attraverso operazioni di sintesi di tipo sempre immersivo, ma che hanno luogo al di fuori di me, sullo schermo, e sarebbero il risultato dell'attività di negoziazione tra me – le mie attività cognitive in azione – e la macchina, con il suo sistema organizzato e pre-ordinato di funzionamento. Il controllo del testo non sarebbe più appannaggio esclusivo del lettore, piuttosto diverrebbe possibile solo in condivisione con il sistema che sullo schermo l'ha reso "immagine", mobile, dinamica, molteplice.

Ma se il timore maggiore originato dall'innestarsi dell'in-

formazione visiva sul testo verbale, nelle forme in cui i nuovi dispositivi tecnologici di lettura praticano tale integrazione, starebbe nella perdita della “linearità logica e narrativa”, allora dimentichiamo che, da tempo, le forme del romanzo e le tecniche del racconto sperimentate nel Novecento hanno messo alla prova proprio la tenuta di una idea di “linearità” cronologica, rappresentativa, cognitiva. Da Proust a Joyce, ci ricorda Butor,

la ricerca di nuove forme romanzesche il cui potere di integrazione sia maggiore, gioca, dunque, in rapporto alla coscienza che abbiamo del reale, il triplice ruolo di denuncia, esplorazione e adattamento. [...] A realtà differenti corrispondono differenti forme di racconto.<sup>52</sup>

E quando parla di “potere di integrazione”, Butor si riferisce appunto agli strumenti che la letteratura, responsabile di tenere in vita il linguaggio, deve continuamente ricer-

care per riuscire ad “integrare” tutti i nuovi rapporti con i quali il reale, in rapida trasformazione, si produce. Di qui il disagio, derivante dall’inadeguatezza degli strumenti di cui disponiamo, che ci pervade soprattutto quando pretendiamo di “ordinare nella coscienza tutte le notazioni che ci assalgono”. Lì dove il gesto dell’“ordinare” appartiene, appunto, ad un modello “lineare” della conoscenza. Ecco dunque che quando il bisogno di mettere in ordine secondo un principio di linearità discorsiva lo svolgersi degli eventi non fa i conti con i movimenti magmatici del mondo delle cose ed ignora le relazioni inedite che tra esse vengono a stabilirsi, allora si può dire che la letteratura, irrigiditasi nelle sue forme, non può più raccontare, perdendo per l’appunto il proprio ruolo di “denuncia, esplorazione, adattamento”. Ciò che è accaduto, al contrario, è storia di altro segno: la scrittura ha smosso in profondità il territorio delle istituzioni e delle forme letterarie, ha sperimentato connessioni nuove tra le componenti

del linguaggio e rivelato zone della realtà insofferenti proprio all'ordine, alla linearità, logiche e narrative. In essa, un dispositivo di superfici specchianti ha moltiplicato e rifratto le immagini di realtà, lasciando che durevolmente si insediassero, incerto e fluttuante, lo sguardo tra le parole. Oggi, quindi, il libro elettronico ripercorre una strada già nota e rilancia sul piano della cultura materiale – la cultura del prodotto – strutture e dinamiche estetico-percettive già da tempo acquisite e praticate dai linguaggi artistici e letterari.

Fin qui si sono rese evidenti le ragioni della differenza profonda tra i due sistemi di lettura, del testo e dello schermo. Tuttavia, se ci soffermiamo su un ulteriore importante aspetto della tecnologia del libro elettronico, il suo rapporto con i dispositivi di illuminazione, e dunque la funzione della luce nei processi della lettura tramite e-book, potremmo essere sorpresi dall'osservare la tendenza a far evolvere la pagina elettronica nel senso della mi-

mesi con la pagina stampata, almeno per quanto attiene all'impressione prodotta sulla sfera sensoriale del lettore. La ricerca tecnologica ha portato negli ultimi trent'anni ad un perfezionamento delle interfacce fisiche. Si è passati dal monitor a fosfori verdi allo schermo a raggi catodici all'attuale schermo a cristalli liquidi e, più recentemente, alla carta elettronica e all'inchiostro elettronico.<sup>53</sup> Il funzionamento dell'e-paper nella composizione della pagina è basato su un principio elettrostatico che dà l'impressione di trovarci davanti a un foglio stampato, dalla risoluzione e resa grafica ottime, già nel formato disponibile alla stampa, sebbene ancora rudimentale a causa dell'effetto lucido, tendente al grigio chiaro che lo rende più simile ad un foglio di plastica o di carta patinata che ad una pagina di libro.<sup>54</sup> Ciò che diventa per noi interessante è che questo genere di e-book funziona al livello percettivo proprio come un libro:

A differenza degli schermi tradizionali, che emettono luce propria, la carta elettronica non emette luce ma la riflette soltanto: questo significa che, proprio come un libro (e all'opposto di quanto fa un tradizionale display retroilluminato), un e-book basato su tecnologia e-paper si legge meglio se c'è parecchia luce, e si legge meno bene se l'ambiente intorno è più buio.<sup>55</sup>

L'impressione è che, più la lettura affidata a supporti sofisticati si approssima alle condizioni della naturale lettura di un testo stampato, più, pensando di perfezionarsi, si faccia carico delle stesse ambiguità e dei limiti di situazione di quest'ultimo. In tal senso, il libro elettronico che utilizza la tecnologia e-paper trascinerrebbe con sé, ad esempio, quell'impossibilità dichiarata da Duras di leggere contemporaneamente alle due luci, del sole e del libro. Al contrario, se il trovarsi tra le mani "solo la pagina illuminata", alla luce elettrica, nella camera in ombra, è la con-

dizione perché il percorso della lettura possa innescarsi, allora lo schermo che ho di fronte in questo momento e che mentre scrivo si illumina da sé, è talmente lontano da una pagina stampata da non farne rimpiangere il fruscio ma sufficientemente simile ad essa da consentirmi di intuire l'esistenza di una luce segreta del libro.

## NOTE

<sup>1</sup> M. Duras, *La lettura in treno*, in Ead., *Il nero Atlantico*, trad. it. Mondadori, Milano 1998, p. 76.

<sup>2</sup> J. Ortega y Gasset, *Meditazione della cornice*, in *Meditazioni del Chisciotte* (1914), trad. it. Guida, Napoli 2000, p. 310.

<sup>3</sup> P. Auster, *Sunset Park*, trad. it. Einaudi, Torino, 2010, p. 8.

<sup>4</sup> M. Duras, *op. cit.*, p. 75.

<sup>5</sup> Cfr. P. Bagni, *Jean Paulhan, o delle parole*, in J. Paulhan, *Il segreto delle parole*, trad. it. Alinea, Firenze 1999, pp. 10-14.

<sup>6</sup> R. Barilli, *Paulhan e la ragione dialettica*, introd. a J. Paulhan, *Chiave della poesia* (1944), trad. it. Rumma, Salerno 1969, pp. 16-17.

<sup>7</sup> Ci fa notare Paulhan, operando così un rovesciamento della posizione di chi legge nella figura, nel cliché, nella retorica, una minaccia all'espressione, che la letteratura, la poesia, al contrario, funzionano proprio "come una macchina di linguaggio, in cui i dati elementari dell'espressione dovrebbero trovarsi raddoppiati, più evidenti, ingranditi, quasi un linguaggio del linguaggio", cit. in P. Bagni, *op. cit.*, p. 16.

<sup>8</sup> R. Barilli, *op. cit.*, p. 17.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 17-18.

<sup>10</sup> Cit. in P. Bagni, *op. cit.*, p. 12.

<sup>11</sup> Cfr. R. Arnheim, *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1987.

<sup>12</sup> P. Auster, *L'invenzione della solitudine* (1979), trad. it. Einaudi, Torino 1997, p. 141.

<sup>13</sup> Ivi, p. 153.

<sup>14</sup> Ivi, p. 142.

<sup>15</sup> M. Proust, *Precauzione inutile* (1923), trad. it. Passigli, Firenze 2009, p. 81.

<sup>16</sup> D. de Kerckhove, *Biblioteche e nuovi linguaggi: come cambia la lettura*, in *Le teche della lettura. Leggere in biblioteca al tempo della rete*, Bibliografica, Milano 2006, p. 26.

<sup>17</sup> G. Steiner, *Nel castello di Barbablù. Note per la ridefinizione della cultura* (1971), trad. it. Garzanti, Milano 2011, p. 98.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 98-100.

<sup>19</sup> Ivi, p. 100.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Ivi, p. 97.

<sup>22</sup> A tutela e garanzia della stabilità e permanenza dei valori del monoteismo mosaico, il Dio della Torà ha gli attributi di incommensurabilità, onnipresenza, ma soprattutto di invisibilità. Osserva Steiner:



“Il Dio della Torà non solo proibisce di forgiare immagini che lo rappresentino, ma vieta persino di immaginare”, G. Steiner, *op. cit.*, p. 38.

<sup>23</sup> M. Duras, *op. cit.*, p. 81.

<sup>24</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il cinema e la nuova psicologia*, in *Senso e non senso. Percezione e significato della realtà* (1996), trad. it. Il Saggiatore, Milano 2004, p. 80: “Il film non si pensa, ma si percepisce [...]. Il cinema non presenta, come il romanzo ha fatto a lungo, i pensieri dell'uomo, ma la sua condotta o il suo comportamento [...] È la felicità dell'arte di mostrare come qualcosa diventi significato, non per allusione a idee già formate e acquisite, ma grazie alla disposizione temporale o spaziale degli elementi”.

<sup>25</sup> Cfr. A. Bazin, *L'evoluzione del linguaggio cinematografico*, in *Che cosa è il cinema?* (1958), trad. it. Garzanti, Milano 1986, pp. 74-92.

<sup>26</sup> Ivi, p. 87.

<sup>27</sup> M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, pp. 81 e 79.

<sup>28</sup> M. Duras, *op. cit.*, p. 79.

<sup>29</sup> M. Butor, *Le parole nella pittura* (1969), trad. it. Arsenale Editrice, Venezia 1987, p. 154.

<sup>30</sup> Ivi, p. 160.

<sup>31</sup> Ivi, p. 161.

<sup>32</sup> Ivi, p. 164.

<sup>33</sup> *Ibidem.*

<sup>34</sup> M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, in *Segni* (1960), trad. it. Il Saggiatore, Milano p. 68.

<sup>35</sup> Ivi, p. 67.

<sup>36</sup> Ivi, p. 71.

<sup>37</sup> Tra gli studi più recenti, si segnalano: A. Pinotti, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Roma-Bari 2011 e L. Boella, *Sentire l'altro. Conoscere e praticare l'empatia*, Raffaello Cortina, Milano 2006.

<sup>38</sup> Cfr. G. Rizzolatti e C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina, Milano, 2006, pp. 135-163.

<sup>39</sup> Ivi, pp. 180-181.

<sup>40</sup> Si vedano in particolare gli esiti degli esperimenti condotti dagli scienziati del NeuroImaging Center dell' University Medical Center in Groningen (Paesi Bassi) e contenuti in M. Jabbi, J. Bastiaansen e C. Keysers, *A Common Anterior Insula Representation of Disgust Observation, Experience and Imagination Shows Divergent Functional Connectivity Pathways*, “PlosOne”, vol. 3, n. 8, 2008.

<sup>41</sup> La microanalisi neurale interna non è sufficiente a spiegare la complessità dei fenomeni ascrivibili all'attività della nostra coscienza la quale, secondo Alva Noë, lungi dall'essere identificabile con il nostro cervello (concezione "gastrica" della coscienza), è funzione, attività, è qualcosa che facciamo, raggiungiamo, e come tale, è in relazione con l'ambiente, anche sociale, in cui gli eventi di coscienza di danno. In tal senso, la capacità di distinguere i volti così come quella di riconoscere le parole, non si spiegano con l'individuazione di un dispositivo innato (ad es. l'area visiva per la forma delle parole, sede dei processi neurali che pure rendono possibile lo sviluppo di determinate attività percettive), piuttosto sono legate alla abilità che gruppi, famiglie, società, sviluppano sotto forma di competenze percettive e dunque di sensibilità alle forme di tipo olistico. Cfr. A. Noë, *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano 2010.

<sup>42</sup> M. Butor, *op. cit.*, p. 89.

<sup>43</sup> *Ibidem.*

<sup>44</sup> *Ibidem.*

<sup>45</sup> *Ibidem.*

<sup>46</sup> Ivi, pp. 89-90.

<sup>47</sup> Ivi, p. 90.

<sup>48</sup> Per una rassegna delle diverse definizioni di libro elettronico, facciamo riferimento a G. Roncaglia, *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*, Laterza, Roma-Bari 2004. In particolare, per il suo valore sintetico, ne riporto qui una, secondo la quale il libro elettronico viene innanzitutto definito quale interfaccia, medium. Interfaccia fisica – il supporto fisico dell'informazione – e insieme interfaccia logica - modo e forma di organizzazione dell'informazione sul suo supporto. Pertanto, in quanto interfaccia, esso è "l'insieme dei dispositivi, hardware e software, che ci permettono di interagire con una macchina o con un programma in maniera il più possibile semplice e intuitiva".

<sup>49</sup> Ivi, p. 30.

<sup>50</sup> I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1984), Garzanti, Milano 1988, pp. 74 e 92.

<sup>51</sup> Cfr. D. de Kerckhove, *op. cit.*, p. 25. Esempio evidente del paradosso innescato dalla lettura connettiva (dal suo carattere né del tutto pubblico né del tutto privato) è per de Kerckhove il *blog* inteso come pubblicazione del diario personale in rete che da accesso a tutti simultaneamente alla rappresentazione della mia realtà.

<sup>52</sup> M. Butor, *Repertorio. Studi e conferenze 1948-1959*, trad. it Il Saggiatore, Milano 1961, p. 11.

<sup>53</sup> Cfr. G. Roncaglia, *op. cit.*, p. 42.

<sup>54</sup> “Per comporre una pagina, dunque, si controlla la carica elettrica di centinaia di migliaia di “punti” dello schermo, ciascuno dei quali diventa, a comando, bianco o nero. Ovviamente, i puntini neri corrisponderanno all’“inchiostro” nero, quelli bianchi allo sfondo della pagina”. Ivi, p. 97.

<sup>55</sup> Ivi, p. 98.

**MICLA PETRELLI** – Insegna Teoria della Percezione e Psicologia della Forma all’Accademia di Belle Arti di Urbino. È stata titolare di assegno di ricerca presso il Dipartimento di Filosofia dell’Università di Bologna collaborando alle attività dell’insegnamento di Poetica e Retorica. Si occupa di psicologia e di teorie delle arti e, in particolare più recentemente, di processi percettivi verbo-visuali. Ha scritto di figure del Novecento estetico-letterario come Antonio Delfini, Fernando Pessoa, Luis Cernuda, Clarice Lispector, George Steiner. Di Pessoa ha curato la traduzione italiana delle *Pagine di estetica* (Quodlibet, 2006) e sullo stesso autore ha pubblicato *Disconoscimenti. Poetica e invenzione di F. Pessoa* (Pacini, 2005). Tra le sue pubblicazioni: *Valori tattili e arte del sensibile* (Alinea, 1994) e, per lo stesso editore, ha curato con L. Rampello la raccolta postuma di saggi di Paolo Bagni, *Linguaggi dell’estetica* (2006).  
e-mail: miclapetrelli@libero.it